

Deuils au pluriel
Sur deux textes d'Abla Farhoud
Plural Losses
On Two Texts by Abla Farhoud

Marie Carrière et Catherine Khordoc

Volume 31, numéro 3 (93), printemps 2006

Élise Turcotte

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/013242ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/013242ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Carrière, M. & Khordoc, C. (2006). Deuils au pluriel : sur deux textes d'Abla Farhoud. *Voix et Images*, 31(3), 105–125. <https://doi.org/10.7202/013242ar>

Résumé de l'article

Les auteures de cet article traitent de l'exil qui entraîne un deuil des origines dans deux textes migrants d'Abla Farhoud, soit *Jeux de patience* (1997), pièce dramatique, et *Le bonheur a la queue glissante* (1998), oeuvre romanesque. Dans ces oeuvres, où il y a une juxtaposition de deuils, entre en jeu une déchirure antérieure, ce qui amène à conjuguer le deuil au pluriel. Dans la pièce et le roman, il existe une tension entre mémoire et refoulement, entre deuil et mélancolie, qui habite les personnages féminins. Les auteures cherchent également à souligner l'importance de la prise de parole qui motive le deuil, un travail toujours inachevé, intrinsèquement lié à la perte, une composante incontournable de toute subjectivité et de toute écriture.

DEUILS AU PLURIEL.
Sur deux textes d'Abla Farhoud

+ + +

MARIE CARRIÈRE
Université du Nouveau-Brunswick

CATHERINE KHORDOC
Université Carleton

RÉSUMÉ

Les auteures de cet article traitent de l'exil qui entraîne un deuil des origines dans deux textes migrants d'Abla Farhoud, soit *Jeux de patience* (1997), pièce dramatique, et *Le bonheur a la queue glissante* (1998), œuvre romanesque. Dans ces œuvres, où il y a une juxtaposition de deuils, entre en jeu une déchirure antérieure, ce qui amène à conjuguer le deuil au pluriel. Dans la pièce et le roman, il existe une tension entre mémoire et refoulement, entre deuil et mélancolie, qui habite les personnages féminins. Les auteures cherchent également à souligner l'importance de la prise de parole qui motive le deuil, un travail toujours inachevé, intrinsèquement lié à la perte, une composante incontournable de toute subjectivité et de toute écriture.

Si « [l']écriture est toujours la fondation paradoxale d'une perte¹ », comme le constate Simon Harel, ceci est d'autant plus vrai dans le cas de la migrance littéraire où les habitudes, sensations et souvenirs liés au lieu abandonné et à la langue maternelle font partie d'une écriture du deuil. Il s'agit d'une quête pour réconcilier le passé, qui représente ce qui est familier et connu, avec le présent, qui est manifestement étranger. Abba Farhoud, auteure québécoise d'origine libanaise, se qualifie elle-même d'écrivaine migrante, « oui, mais immigrante n'est qu'une partie [d'elle]² ». De fait, dès sa première pièce de théâtre, *Les filles du 5-10-15*³, l'isolement, la victimisation des femmes⁴, le deuil, le temps et la mémoire, soit des expériences intimes, sont aussi présentes que celle de la migration (alors qu'elle est complètement absente du roman *Splendide solitude*⁵). Qui plus est, Farhoud exprime la mémoire d'un passé douloureux déjà marqué par une déchirure qui suit l'immigration, ce qui crée ainsi une deuxième blessure, alors que l'objet perdu s'amplifie et que le travail de deuil s'impose doublement. Ce qui est frappant dans les textes de Farhoud, c'est le constat qu'il y a juxtaposition de dépossessions, soit la mise en scène d'un deuil « réel » (d'un être cher décédé, entre autres) et d'un autre deuil, celui de l'origine, qui se manifeste sur plusieurs plans : pays, langue maternelle, enfance ou toute autre blessure profonde issue, par exemple, des séquelles traumatisantes de la guerre.

Selon les psychanalystes Leon et Rebeca Grinberg, le deuil et la mélancolie sont des composantes fondamentales de la subjectivité, de la migration et de l'exil⁶. Si l'œuvre de Farhoud est « dominée par la blessure du départ⁷ », comme le constate Jill MacDougall, le deuil se manifeste particulièrement dans deux de ses textes : *Jeux de patience*⁸, une pièce de théâtre mise en scène pour la première fois en 1994, et

+ + +

1 Simon Harel, « Mémoires de l'identité, mémoires de l'oubli : formes subjectives de l'écriture migrante au Québec », Anne de Vaucher Gravili (dir.), *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, Venise, Supernova, 2000, p. 152. 2 Abba Farhoud, « Immigrant un jour, immigrant toujours ou comment décoller une étiquette ou se décoller de l'étiquette », Anne de Vaucher Gravili (dir.), *op. cit.*, p. 56. 3 *Id.*, *Les filles du 5-10-15*, Carnières, Lansman, 1993. 4 Sur l'expérience migrante et la marginalité du personnage féminin dans trois pièces dramatiques de Farhoud, voir Celita Lamar, « Resetting the Margins : Abba Farhoud's Dramatization of the Female Immigrant Experience in Quebec », Roseanna Lewis Dufault (dir.) *Women by Women : The Treatment of Female Characters by Women Writers of Fiction in Quebec since 1980*, Londres, Associated University Presses, 1997, p. 136-146. 5 Abba Farhoud, *Splendide solitude*, Montréal, l'Hexagone, 2001. 6 Initialement chez Sigmund Freud, la mélancolie se veut un refus du deuil (voir une telle démarcation entre deuil et mélancolie dans « Deuil et mélancolie », *Métopsychoanalyse*, Paris, Éditions Gallimard, 1968 [1917], p. 147-174) ; la perte de l'objet est déniée et le travail du deuil est refusé. L'objet perdu est immobilisé dans la vie psychique de l'endeuillé (à travers un procédé d'intériorisation de la perte), le monde éclipsé par la mélancolie du sujet. À ce propos, voir aussi Judith Butler, *The Psychic Life of Power*, Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 167. Plus tard chez Freud (dans « Le ça et le moi », *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Petite collection Payot », 1989), le travail du deuil engage toujours la mélancolie, qui s'implique dans le travail même du deuil. La scission totale entre l'endeuillé et sa perte n'est donc plus possible. L'intériorisation de l'objet perdu sera permanente tout comme la condition même du deuil. En outre, la mélancolie n'est plus simplement le refus de faire le deuil (quoique ce refus soit encore possible), mais elle en est aussi la cause et la condition ; sinon le sujet aurait déjà existé sans perte, et ce même sujet holiste serait doté d'une volonté de faire ou de ne pas faire le deuil : voir Butler, *op. cit.*, p. 195. 7 Jill MacDougall, « La voix de l'autre : réflexions sur le théâtre migrant, l'œuvre d'Abba Farhoud et sa traduction anglo-américaine », *L'Annuaire théâtral*, n° 27, 2000, p. 138. 8 Abba Farhoud, *Jeux de patience*, Montréal, VLB éditeur, 1997. Désormais, les références à cette pièce seront indiquées par le sigle *JP*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

son premier roman, *Le bonheur a la queue glissante*⁹, paru en 1998¹⁰. Rappelant les propos psychanalytiques des Grinberg, Farhoud souligne que ce « paysage de fond » qu'est l'immigration dans son œuvre se veut plus largement « une métaphore du trajet de l'humain¹¹ » : « Parce que la perte et le deuil sont toujours la perte et le deuil du pays de l'enfance. Pays rêvé ou imaginé, réel ou symbolique. En cela, je suis semblable à tout humain qui porte une déchirure¹². » Ainsi, le deuil du pays d'origine se juxtapose au deuil que toute personne peut porter d'une blessure plus profonde.

La juxtaposition de « paysages » endeuillés rassemble les deux œuvres à l'étude. Dans la pièce comme dans le roman, à l'expérience « double » de l'exil et de la maternité s'ajoute l'expérience du deuil, vécue et transcrite en tant que deuil des origines (soit du pays et de la langue), de la mère ou de l'enfant, ainsi que des échecs d'une vie. Cependant, Farhoud met aussi en scène un certain refus de ce deuil, sous les traits d'une mélancolie que Julia Kristeva qualifie, comme nous le verrons plus loin, de « soleil noir¹³ », analogue à l'impasse qui peut surgir soit d'un trop-plein de la mémoire (dans la pièce), soit d'un mutisme presque irrémédiable (dans le roman). Si l'écriture est comparable au « travail actif du deuil¹⁴ » qui traverse ces deux ouvrages de Farhoud, c'est bien l'acte d'écrire qui le motive, pour réconcilier la tension mémorielle qui accable ses personnages. Ce n'est que par l'entreprise d'un projet d'écriture que les protagonistes de ces deux textes peuvent commencer à faire leur deuil. L'écriture constitue la clé que ces dernières doivent saisir pour démarrer ce processus. Il apparaît que l'écriture est aussi la voie de la subjectivité puisque, comme l'affirme Régine Robin, il est « impossible peut-être même d'occuper une place de sujet autrement que dans l'écriture¹⁵ ». Tout comme ses protagonistes migrants, l'écrivain serait-il « celui qui sans le savoir la plupart du temps fait par son travail d'écriture le deuil de l'origine¹⁶ » ?

Or, inscrire la trace de l'origine ou encore de l'objet perdu ne veut pas dire effacer la blessure, mais au contraire reconnaître la perte visible de l'écriture¹⁷. Il s'agit donc de déceler la part de la mélancolie (l'objet à tout jamais perdu mais toujours intrinsèquement lié à l'endeuillé) dans ce travail du deuil. Écrire, cette fois selon Farhoud, c'est vivre avec le manque et surtout affronter une langue trouée à tout jamais. Écrire, c'est tenter de mettre en œuvre cet « impossible travail du deuil [...] au niveau de la langue, du biographique, du rapport au passé¹⁸ ». C'est dans cette double optique psychanalytique et littéraire que vient s'insérer notre analyse, puisqu'il

+ + +

9 *Id.*, *Le bonheur a la queue glissante*, Montréal, l'Hexagone, 1998. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *BQG*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. 10 Signalons que le dernier roman de Farhoud, *Le fou d'Omar*, paru en 2005, traite aussi des problématiques du deuil et de l'exil ainsi que de la folie. 11 Michel Vaïs, « Le brassage des cultures », *Jeu*, n° 72, 1994, p. 29. 12 Abila Farhoud, « Immigrant un jour, immigrant toujours ou comment décoller une étiquette ou se décoller de l'étiquette », *loc. cit.*, p. 58. 13 Julia Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Éditions Gallimard, 1987. 14 Pierre Nepveu, « Qu'est-ce que la transculture ? », *Paraglyphes*, vol. 2, 1989, p. 22. 15 Régine Robin, *Le deuil de l'origine. Une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993, p. 9. 16 *Ibid.*, p. 13. 17 *Ibid.*, p. 10. 18 *Ibid.*, p. 8. Quoique, cette impossibilité ne soit du « terrain pathologique qui voisinerait avec la psychose » (*ibid.*, p. 10) ou encore, avec l'incorporation violente, machiste, d'emblée destructive de l'objet perdu. Robin « considère ces blancs, ces écarts, ces décentrement, ces entours et détours comme le paradigme de toute position d'écriture » (*ibid.*, p. 10).

s'agira, comme le précise Robin, de rendre visible la perte dans l'écriture, et de traiter cette perte comme une composante fondamentale de la subjectivité — que cette perte se manifeste à travers le lamento mélancolique de l'énonciatrice ou bien à travers le travail actif du deuil lié au geste de l'écriture. D'une part, la mélancolie devient l'effet d'une perte inavouable lorsque le sujet refuse de la reconnaître, en tentant de préserver l'objet perdu dans sa psyché. D'autre part, l'écriture, et donc le deuil qu'elle entraîne, «rend visible la perte [...] et] viendrait à tout instant rappeler qu'il y a de la perte, qu'on n'écrit jamais que dans cette perte¹⁹». Comme nous le verrons, l'acte d'écrire indique chez Farhoud que l'existence et la langue portent une fissure irrémédiable. Par ailleurs, dans *Jeux de patience* et *Le bonheur à la queue glissante*, la langue maternelle et la langue adoptive sont les lieux où les origines à la fois se perdent et se retrouvent, où les jeux de formes et les délimitations de genres, de discours, de temporalités et d'espaces se confrontent, éclatent et s'entremêlent.

JEUX DE PATIENCE

Pièce de théâtre en cinq actes, *Jeux de patience* est scéniquement riche et complexe, orientée autour de trois femmes souffrant, chacune à sa façon, des effets dévastateurs d'une guerre civile. Ayant depuis longtemps quitté le pays de son enfance, Monique/Kaokab est une romancière qui habite une ville franco-américaine évoquant Montréal. Elle cherche à transcrire, pour mieux les comprendre, les événements qui ont transformé l'existence de ses proches en un magma de perte et de douleur. Le fait d'avoir immigré il y a déjà plus de trente ans lui permet de garder une distance face aux ravages que Farhoud évoque par le biais de ses directives portant sur l'espace de la scène²⁰. Ainsi, «Monique/Kaokab occupe un très bel espace, côté cour : table de travail, plantes, un très beau coffre et un coin cuisine» (*JP*, 11). Ce confort matériel l'assaille d'une culpabilité paralysante qui se manifeste de manière psychologique et esthétique. De son côté, Mariam (que les didascalies identifient simplement par l'appellation «La Mère») vient tout récemment de quitter son pays d'origine pour rejoindre sa cousine Monique/Kaokab en Amérique. Environ un an avant son émigration, elle a subi l'une des pires conséquences de la guerre : la mort insensée de sa fille adolescente Samira, prise dans un feu croisé. Certes, son «tout petit espace vide délimité par la lumière seulement, à l'extrémité du côté jardin, au fond de la scène» (*JP*, 11) s'oppose à l'espace comblé de sa cousine. La famille de Samira n'a pas pu immigrer plus tôt, n'en ayant pas les moyens, et n'a donc pu éviter la mort précoce de la jeune fille, tuée à l'âge de quinze ans. Cette enfant assassinée est tout d'abord un personnage fantôme, physiquement omniprésente dès la première scène de *Jeux de patience*. «Samira est partout»

+ + +

¹⁹ *Ibid.*, p. 10. ²⁰ On notera, entre autres, en arrière-scène, le personnage de Samira qui court sans avancer : des lambeaux de chair et de membres ainsi qu'un bébé à peine vivant lui collent au corps et des bruits de guerre se confondent à la musique d'ouverture.

(JP, 11) signalent encore les didascalies, et de fait, elle voit tout. Tout au long de la pièce, Samira narre son histoire dans un soliloque sorti des limbes funèbres qu'elle occupe. Elle assure aussi la fonction de narratrice fictive des écrits de Monique/Kaokab qui décide, malgré la réticence qui la ronge, de la « prendre comme personnage et de voir avec [ses] yeux » (JP, 45). Ce projet d'écriture a pour but de trouver, voire d'inventer, une explication à la mort de Samira.

Comme le remarque Pierre L'Hérault, le théâtre migrant des dernières années, dans lequel s'insère cette pièce troublante d'Abla Farhoud, ne se veut surtout pas un « théâtre folklorique, exotique, ghettoisé ». Il s'apparente plutôt à « la modernité et [à] la postmodernité formelles », forçant, comme il le précise, « à représenter autrement les choses »²¹. Jane Moss, qui fait le bilan des stratégies postmodernes dans le théâtre migrant, reconnaît chez Farhoud, entre autres, un « théâtre engagé » qui se veut un lieu du deuil par la mise en spectacle : « If mourning is to be socially engaged memory work, it must be a ritualized, performatively relived version of the past and it must be done for secondary witnesses »²². Le personnage de Samira incarne plusieurs stratégies littéraires que l'on pourrait, justement, identifier comme postmodernes, surtout en ce qui a trait au méta-théâtre ou au miroitement — une mise en abyme postmoderne qui vient transformer le réalisme²³ —, procédé d'auto-représentation qui demeure, selon Janet M. Paterson, un trait important de cette littérature. Déterminé par des modalités d'écriture qui comptent « les jeux des formes, des signes et des genres » et qui se jouent, du moins au Québec, « dans un contexte politique, culturel ou social »²⁴ spécifique, le postmodernisme rappelle également les propos de Guy Scarpetta, dont la notion d'impureté des formes, des styles et des genres caractérise la problématique migrante en littérature, l'écriture étant « comme une traversée des frontières, comme migration et exil »²⁵. *Jeux de patience*, dont le cadre social est assez précis malgré des données référentielles plutôt vagues²⁶, use de l'autoreprésentation pour mettre en relief ses problématiques, ainsi que ses propres procédés de création relatifs à la temporalité et à l'espace. Comme l'écriture « impure » de Scarpetta, la mise en scène de Farhoud traverse, par le biais du personnage mort-vivant, l'ici-ailleurs ou encore, l'absent-présent de Samira, les frontières du temps et de l'espace — une traversée que devront confronter à leur tour Monique/Kaokab et Mariam.

Formellement, *Jeux de patience* comprend un récit, celui de Monique/Kaokab, qui entremêle les langues — en insérant des expressions arabes dans le

+ + +

21 Pierre L'Hérault, « L'espace immigrant et l'espace amérindien dans le théâtre québécois depuis 1977 », Betty Bednarski et Irène Oore (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 1997, p. 153. 22 « Pour que le deuil soit un travail de remémoration engagé socialement, il doit être une version ritualisée du passé, revécue en performance et jouée devant des témoins secondaires. » Nous traduisons. Jane Moss, « The Drama of Survival : Staging Post-Traumatic Memory Plays by Lebanese-Québécois Dramatists », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 22, n° 2, 2001, p. 174. 23 *Id.*, « Multiculturalism and Postmodern Theatre : Staging Québec's Otherness actuelles », *Mosaic*, vol. 29, n° 3, 1996, p. 87. 24 Janet M. Paterson, « Le postmodernisme québécois : tendances actuelles », *Études littéraires*, vol. 27, n° 1, 1994, p. 77. 25 Guy Scarpetta, *Éloge du cosmopolitisme*, Paris, Grasset, 1981, p. 183. 26 Comme le signale Farhoud dans les didascalies portant sur l'espace : « Le pays en guerre dont il est question dans la pièce peut être n'importe quel pays. » (JP, 11)

dialogue français et en interrompant les dialogues par des chants, des proverbes et des intertextes qui rappellent le vieux pays. De fait, la mémoire déchirée entre le passé et le présent, entre le souvenir et l'oubli est au cœur de la thématique et se voit constamment reflétée par la figure de Samira et par la discordance temporelle qu'elle représente, sans oublier le caractère double du personnage de Monique/Kaokab, marqué par la barre oblique²⁷, toujours tiraillée entre deux appartenances ou plutôt, dépossédée autant de l'une que de l'autre²⁸. Enfin, cette problématique mémorielle, que nous cernerons davantage ci-après, s'autoreprésente par les didascalies de la pièce, qui évoquent les différents lieux et espaces-temps qu'occupe chaque personnage. Enfin, comme le signale Jane Moss, la mémoire ainsi dramatisée reflète une certaine crise de la représentation à l'époque postmoderne²⁹.

Bien au-delà de la parenté et malgré leurs espaces bien délimités sur scène, les personnages de Monique/Kaokab et de Mariam sont liés de façon plus signifiante qu'il est supposé au début de la pièce. D'abord, toutes deux vivent un dépaysement causé par la guerre et qui a provoqué leur immigration. Le pays d'accueil est une nouvelle terre d'exil où elles se trouvent étrangères, confrontées à une perte et à un travail de deuil qui se fait durant la pièce. La prégnance d'une mémoire hantée par de profondes blessures se déploie sur plusieurs plans. Ainsi, comme dans *Le bonheur a la queue glissante*, la pièce juxtapose différentes manifestations du deuil. L'éloignement du pays d'origine, alors qu'elle avait six ans, s'apparente pour Monique/Kaokab à la perte de l'enfance, voire à une véritable mort qu'elle se doit de commémorer, tout comme son pays d'origine : « Je ne pourrai pas faire comme le saumon qui retourne sur les lieux de sa naissance pour mourir. Le pays de mon enfance est mort avant moi. Il y a eu un barrage de feu... (*Pour elle-même.*) Si je n'arrive pas... à l'écrire... je mourrai avec lui³⁰. » (*JP*, 42-43) Comme nous le verrons pour le roman, ce pays d'enfance s'associe d'emblée à la perte de l'origine matricielle, l'une de ces déchirures intimes et incommensurables dont « [l]es marques [...] sont indélébiles » (*JP*, 38), comme l'observe Monique/Kaokab. Ainsi, « l'odeur » de cette terre d'enfance est celle « de [s]a mère, la solitude de [s]a mère » (*JP*, 38) — un deuil de la terre d'origine qui rappelle ainsi le deuil de la mère. À son tour, Mariam associe la mort de sa fille Samira à la perte du pays. Cependant, dans les deux cas, Mariam refuse d'atténuer son chagrin, au contraire de sa cousine qui croit avec ferveur à une guérison par l'écriture. Selon Mariam, aucune nomination, aucune langue ne peut traduire ses blessures : « Samira ne répondra plus jamais à son nom, mon pays n'a plus de nom, je n'ai plus de pays, je n'ai plus d'enfants. » (*JP*, 25) C'est bien Samira qui sera la première à signaler le lien entre Monique/Kaokab et Mariam : « Je le savais, je le savais, elle [Monique/Kaokab] a besoin de ma mère ! » (*JP*, 20) Les deux femmes

+ + +

²⁷ Certains ont commenté l'identité du personnage dont le nom décèle un dédoublement culturel ; voir Lynda Burgoyne, « Abba Farhoud : l'œuvre de la mémoire et de l'oubli », *Jeu*, n° 73, 1994, p. 88-92. ²⁸ On constate cet élément de discordance temporelle dans une autre pièce d'Abba Farhoud, *Quand j'étais grande*, Limoges, Le bruit des autres, 1994. ²⁹ Jane Moss, « The Drama of Survival: Staging Post-Traumatic Memory Plays by Lebanese-Québécois Dramatists », *loc. cit.*, p. 176. ³⁰ L'usage des points de suspension dans les citations tirées des textes à l'étude est de Farhoud lorsqu'ils ne sont pas mis entre crochets.

auront besoin l'une de l'autre pour entamer leurs deuils respectifs, comme le reconnaît éventuellement Monique/Kaokab, bien que les rapports entre elle et sa cousine soient marqués par le chagrin et l'amertume de Mariam : « Entre toi, Samira, et chacun de nous, il y a un fil invisible, quoi que l'on fasse... (*Les yeux fermés, comme pour une prière.*) Je veux écrire ce lien invisible. Il faut que j'écrive l'invisible. » (*JP*, 55)

Samira signale également l'impasse où se trouvent les deux femmes et surtout « la Mère des douleurs » que représente l'inconsolable Mariam, vêtue de cette « robe rouge flamboyante » (*JP*, 53) dans laquelle elle souffre profondément, se berçant « sans arrêt en serrant contre elle un petit tapis enroulé comme si elle tenait un enfant » (*JP*, 11). En raison d'un sentiment de culpabilité issu de son éloignement des souffrances de sa famille, Monique/Kaokab se prive du bonheur qui lui ferait honte et d'une liberté d'expression si fondamentale à son entreprise de création. « Le problème, avec ma tante, observe Samira, elle s'en fait trop. Elle ne rit pas assez. Elle ne pleure pas non plus, alors ça reste pris dans sa gorge. » (*JP*, 20) Samira observe également sa mère s'agripper à son chagrin « comme à une nouvelle raison d'exister³¹ », qu'elle « pleure par habitude, comme avant elle riait par habitude » (*JP*, 20). Mariam s'insurge aussi contre la gratitude de son mari qui remercie Dieu en arabe, leur langue d'origine, pour le fait que le reste de la famille est encore en vie : « "Noushkor Allah, on est vivants, c'est l'important." Moi non. Ça reste pris dans ma gorge. La dernière fois que j'ai dit merci mon Dieu, Samira respirait encore. » (*JP*, 31)

Ce qui paralyse la parole et piège le malheur « dans la gorge » provient du refus de porter le deuil, c'est-à-dire celui de se libérer de l'objet perdu, « de la perte ainsi que son incorporation douloureuse comme objet à la fois mort et vivant³² » — objet que représente le personnage fantôme et pour ainsi dire « mort-vivant³³ » de Samira. Cette perte, Mariam s'y agrippe, tout comme elle serre contre elle le tapis de Samira et reprend tous les jours à quatre heures le rituel morbide de se remémorer sa mort tragique. C'est aussi la mélancolie, à savoir « l'imaginaire cannibalique mélancolique », pour emprunter les termes de Kristeva, qui suscite l'introjection de l'autre défunt, une introjection qui « manifeste l'angoisse de perdre l'autre en faisant survivre le moi, certes abandonné, mais non séparé de ce qui le nourrit encore et toujours et se métamorphose en lui — qui provoque aussi — par cette dévoration³⁴ ». Comme cette installation de l'autre en soi ou ce cannibalisme imaginaire désavoue la perte et la mort, le deuil est impossible. « Dévorée » ainsi par sa perte, incapable de compassion ou de communication véritable, Mariam — en tant que sujet mélancolique et à l'instar de Dounia dans *Le bonheur a la queue glissante* — maintient « violemment ce qu'on pourrait qualifier [comme] son "exil intérieur", exil figuré par l'image freudienne du trou aspirant qui reste, cependant, bordé, limité dans le psychisme, comme pour rendre manifeste la persistance de la trace de la disparition de l'autre³⁵ ». Mariam

+ + +

31 Michel Vaïs, « Jeux de patience », *Jeu*, n° 75, 1995, p. 151. 32 Simon Harel, « L'exil dans la langue maternelle : l'expérience du bannissement », *Québec Studies*, n° 14, 1992, p. 25. 33 Marie-Claude Lambotte, « L'exil mélancolique », *Psychologie clinique*, n° 4, 1997, p. 32 ; Kristeva évoque également cette idée d'une « mort vivante » vécue par le sujet mélancolique, dans *Soleil noir*, *op. cit.*, p. 14. 34 Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 21. 35 Marie-Claude Lambotte, *loc. cit.*, p. 29-30.

lance donc des paroles cruelles et tente de renforcer le sentiment de culpabilité de Monique/Kaokab lorsque celle-ci lui explique son propre chagrin et son besoin de bonheur : « C'est pour ça que tu n'es pas venue nous voir, tu avais ton petit bonheur à préserver ? ! » (*JP*, 53) Mais comme le lui reproche à son tour Monique/Kaokab, Mariam refuse de comprendre, ne peut comprendre, puisqu'elle refuse de faire son deuil et, au contraire, se nourrit, voire « se grandit » de sa perte : « Tu n'as plus de place, tu es pleine de ton malheur et tu ne veux pas en céder un centimètre. Tu en es fière. Ça te grandit. Ça te rend supérieure. Ça te donne tous les droits [...]. Tu n'as pas voulu porter son deuil, parce que tu ne veux pas faire le deuil³⁶. » (*JP*, 53)

La pièce d'Abla Farhoud propose aussi une définition du deuil, par l'entremise de Monique/Kaokab : « Faire le deuil, Mariam, ça veut dire laisser une petite place à la vie qui continue, arrêter de faire chier le monde avec ton malheur ! Ça veut dire accepter de vivre ! Accepter la vie avec les morceaux qui manquent. » (*JP*, 53) Toutefois, il ressort de la mélancolie de Mariam une forte résistance à la passivité, à savoir, un refus de se résigner au sort de ceux qui « s'habituent au pire » (*JP*, 28), un refus d'accepter la complicité fâcheuse que représente, par exemple, la reconnaissance de son mari. Par ailleurs, en plus de ne pas vouloir porter son deuil ni accepter la banalité de cet acte de parole qui lui semble céder aux conséquences de la guerre, Mariam remet en question le métarécit religieux qui sous-tend l'incitation, « Noushkor Allah, byéfréja Allah » (merci Dieu, Dieu est notre délivrance), tiré du « Grand Livre » (*JP*, 28-29) dont la lecture laisse croire, toujours selon Mariam, que la misère est méritée : « Nous l'avons bien mérité, nous avons tant de péchés à expier ! Quels péchés ? Le péché d'être né là-bas plutôt qu'ici ? » (*JP*, 29) Autre topos postmoderne, cette contestation de l'autorité religieuse et patriarcale rappelle qu'il n'y a pas qu'une seule façon de voir les choses chez Farhoud.

Le deuil — de l'origine ou de l'autre perdu — est analogue à ce « jeu de patience » qui figure dans le titre de la pièce, non seulement parce qu'il permet au temps d'apaiser le chagrin, mais surtout parce qu'il mène toujours vers l'inconnu. « La stagnation, selon Monique/Kaokab, c'est ce qu'il y a de pire. » (*JP*, 58-59) Chaque fois qu'on ouvre un jeu, remarque-t-elle encore, « une nouvelle vie s'ouvre devant [soi] » (*JP*, 58). Vivre avec le manque — une composante fondamentale du deuil, d'après elle —, c'est vivre la labilité de toute chose, la dépossession de son identité. C'est encore la présence de Samira sur scène — aspect méta-théâtral ou encore autoreprésentatif, rappel incessant de l'absence réelle de la fille assassinée de Mariam — qui incarne le passé entremêlé au présent, l'ici déterminé par l'ailleurs, le soi rattaché à l'autre. Comme le suggère Louise Forsyth, Samira apparaît sur scène « pour mieux insister sur la présence de la mort au cœur même de la vie³⁷ » et,

+ + +

36 L'impasse de Mariam rappelle également les propos psychanalytiques de Harel (« L'exil dans la langue maternelle : l'expérience du bannissement », *loc. cit.*, p. 25) à l'égard de la mélancolie de l'étranger : « Car le mélancolique se nourrit paradoxalement d'absence. Il voudrait bien créer une positivité qui permette la reconquête de l'objet perdu. Mais cette personne réelle — si importante dans la vie du mélancolique — est décédée ou absente. » **37** Louise Forsyth, « La représentation dramatique de rapports dis-joints dans le théâtre d'Abla Farhoud », Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.), *La francophonie sans frontière. Une nouvelle cartographie de l'imaginaire au féminin*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 367-379.

pourrions-nous ajouter, de l'écriture. Il n'est donc point surprenant que le spectre errant de Samira mette en relief ce lien entre le deuil et le jeu de patience lorsqu'elle dit à la toute fin de la pièce : « La patience est la clé de la lumière... » (JP, 77)

Mais que veut dire encore « vivre avec le manque » ? Dans *Jeux de patience*, il s'agit d'oublier pour continuer de vivre, sans toutefois tout oublier. Comme le dit Monique/Kaokab, « [i]ci, les conflits sont moins sanglants et s'oublient sous la neige, ici, la patience... est encore une vertu » (JP, 26) et on parvient quand même à laisser aller la douleur et la perte. Comme le fera Dounia dans *Le bonheur a la queue glissante*, Monique/Kaokab souligne que « Innsèn » en arabe signifie « "humain" et "oublier" en même temps, le même mot³⁸ » (JP, 54). Par ailleurs, elle ajoute : « Si les humains n'arrivaient pas à oublier un peu, ils crèveraient ou deviendraient fous. » (JP, 54-55) Quant à la langue d'origine, la question pénible de l'oubli est inévitable. De fait, ce n'est surtout pas dans la langue d'origine qu'arrivent à communiquer ni à se comprendre les deux cousines. À plusieurs reprises, Mariam rappelle à Monique/Kaokab son rapport éloigné, voire dépassé, à sa langue maternelle, lui reprochant ses expressions arabes désuètes et reléguant leur insertion dans ses textes rédigés en français à un exotisme linguistique conforme au goût du jour. Ces reproches font miroiter encore une fois les procédés formels de la pièce de Farhoud et possiblement ses propres doutes quant à leur portée esthétique ou sociale :

La Mère — [...] Tu as tout oublié de ta langue maternelle, sauf ce mot de sucre blanc. Je ne veux plus l'entendre. Surtout pas de toi !

Monique/Kaokab — Pardonne-moi, quand... on ne sait pas quoi dire, on dit des banalités...

La Mère — Garde-les pour tes livres ! Un mot exotique dans un texte français, ça fait bien ! (JP, 29)

En apprenant que Monique/Kaokab est en train de lire une traduction française des *Mille et une nuits*, Mariam se moque de sa cousine, ahurie par l'idée d'apprendre « notre langue à travers une traduction » (JP, 37). Selon Mariam, s'ajoute à cette ironie celle de ses enfants qui arrivent tous les soirs à la maison avec de nouvelles expressions québécoises en bouche, preuve qu'ils « emmagasinent une culture étrangère qui deviendra leur culture » (JP, 38). Bref, Mariam ne perçoit que l'oubli, la perte et l'abandon dans la commutation des codes de Monique/Kaokab, la traduction d'un grand classique et même l'intégration de ses enfants à la culture d'accueil.

Monique/Kaokab n'a pas oublié totalement ses origines mais, comme elle le précise, elle a plutôt « appris [...] à oublier » (JP, 39), tout en constatant qu'il faut survivre et gagner sa vie dans son lieu d'accueil, malgré le risque de ne pas être toujours bien comprise : « Je gagne ma vie dans une langue empruntée, une langue où je ne peux pas crier. Les cris n'ont pas le même son. Ni la plainte... Ce qui me fait

+ + +

38 Dans le roman, Dounia affirme que « [l]'humain oublie, c'est pour cela qu'on l'appelle humain » (BQG, 107). Serait-ce une sorte de clin d'œil intra-textuel, jouant sur le double sens du mot en arabe ?

pleurer les fait rire, ce qui les fait pleurer me fait rire. Je me suis adaptée, j'ai réussi. » (JP, 39) Certes, ce compromis linguistique et culturel lui coûte ; néanmoins, il lui est nécessaire pour faire son métier, même si elle a dû « emprunt[er] une langue et [...] prêt[er] mon âme » (JP, 39). Monique/Kaokab sait, comme le signale encore son nom dédoublé, que la dépossession est devenue une composante fondamentale de sa langue maternelle, de sa langue adoptée et de son identité. Vivre « entre le déchirement de la mémoire et le déchirement de l'oubli » (JP, 39) donne alors lieu à une tension mémorielle qui est le produit d'un deuil actif : deuil de la langue à travers l'écriture qui rend la perte visible en inscrivant, comme nous le verrons aussi dans *Le bonheur a la queue glissante*, des citations et des mots « étrangers » dans la langue adoptée, deuil d'un soi puisé (et épuisé ?) dans le morcellement, d'un soi qui ne peut qu'apprendre « à disparaître, à [s]e fondre, à oublier » (JP, 39). Simon Harel signale de façon pertinente que l'écriture « migrante serait en somme le témoignage de ce qui ne se témoigne plus : la reconnaissance d'un certain épuisement de l'identité³⁹ ».

Si la langue empruntée « rend visible la perte⁴⁰ » aux plans linguistique et psychique, l'écriture fait de même, rendant possible l'expression du bonheur, un thème que Farhoud reprendra dans *Le bonheur a la queue glissante*. Encore une fois, la pièce fait miroiter ses intentions. Il faut traduire la déperdition, mais faire advenir le bonheur à travers cette transposition artistique : « Je veux que le bonheur soit possible ! Je veux transformer notre destin. Christ de pièce ! Est-ce que je vais finir par en venir à bout ! » (JP, 51) En outre, la certitude ne saurait figurer dans l'univers farhoudien. Quant à l'importance sociale de l'art — question que soulève également *Le bonheur a la queue glissante* —, Samira en doute justement : « Est-ce que ça déjà fait reculer un char d'assaut⁴¹ ? » (JP, 56) Néanmoins, Monique/Kaokab croit « que la mémoire ne se transmet que par l'art, par la littérature, la vraie » (JP, 63). En fin de compte, priée par Mariam, Monique/Kaokab s'affaire à inscrire les détails de la vie et de la mort tragique de Samira, qu'elle ne peut narrer qu'à distance. Puisque l'entreprise créatrice de Monique/Kaokab s'avère en grande partie un recours à la fiction, initialement Mariam la méprend pour un mensonge. De même, le personnage principal du roman, Dounia, conteste elle aussi le projet d'écriture de sa fille, car elle craint qu'il relève du mensonge plutôt que de la vérité. L'aspect fictionnel des écrits de Monique/Kaokab sera inéluctable, puisque toute mémoire a ses discordances, sa part d'oubli, sa labilité. Le projet d'écriture de Monique/Kaokab se veut ainsi « une interférence créatrice sur laquelle se construit le lieu métisse⁴² » du récit.

À Mariam, le récit de Monique/Kaokab offre une issue pour son chagrin, pour l'extériorisation de la mémoire de Samira ; elle n'a pas à « être seule à [se] souvenir » (JP, 62). Mariam s'intéresse de plus en plus au projet d'écriture de Monique/Kaokab, non pour faire revivre Samira, mais pour donner un sens — quoique

+ + +

39 Simon Harel, « Mémoires de l'identité, mémoires de l'oubli : formes subjectives de l'écriture migrante au Québec », *loc. cit.*, p. 144. 40 Régine Robin, *op. cit.*, p. 10. 41 Christl Verduyn (« Écrire l'invisible : éthique et écriture dans *Les filles du 5-10-15* et *Jeux de patience* d'Abla Farhoud », *Dalhousie French Studies*, n° 64, 2003, p. 33-38) traite de la raison d'être de l'écriture, « dimension éthique » de l'œuvre farhoudienne. 42 Pierre L'Hérault, *loc. cit.*, p. 163.

fictionnel — à sa mort bien réelle, tout en transposant dans la mémoire collective les événements qui lui ont coûté sa fille : « Je ne veux pas que cette mort se perde. Je veux que sa mort serve la vie. Je veux que son corps mêlé à mes pleurs serve d'engrais à notre mémoire. Je veux que son sang refleurisse. » (JP, 62) Samira est bel et bien « dans chaque mot » (JP, 67) qu'écrit Monique/Kaokab. « Chacun de mes mots parle de la mort, explique-t-elle à Mariam. En français, mot et mort ont la même résonance... Une seule petite lettre diffère et je m'y accroche. » (JP, 67) Ce jeu de différences, inhérent à la structure instable et mouvante du langage, montre que les mots de Monique/Kaokab contiennent leur part de labilité. Ce récit de mort en est donc un de vie, où un bonheur est envisagé. Comme le deuil, écrire, selon Monique/Kaokab, consiste à « [r]entrer de plain-pied dans la fêlure et la transformer [...] ». Ne pas nous laisser noyer [par la souffrance], rentrer dedans et en ressortir » (JP, 76). L'espace décrit dans les didascalies fait miroiter ce cycle de vie et de mort. Dans la dernière scène de la pièce, des corps tombent du plafond, se relèvent, remontent sur la scène et tombent à nouveau, « sur une musique belle à couper le souffle... » (JP, 77)

Comme Dounia qui entreprendra un travail de deuil en cédant son silence à une collaboration artistique avec sa fille dans *Le bonheur a la queue glissante*, la découverte du projet d'écriture de Monique/Kaokab, comme nouvelle issue pour exprimer le chagrin, permet à Mariam de céder son rituel mélancolique en déroulant le tapis de Samira, lieu où les deux cousines pourront enfin se rejoindre. De fait, c'est ici que le paysage de fond de l'immigration refait surface. Alors que le désir d'« être petite et tout effacer et recommencer » (JP, 75) — désir impossible de retour — se manifeste encore chez Mariam par son goût ardent du raisin de son enfance, Monique/Kaokab offre à sa cousine une pomme d'« ici » (JP, 75), fruit de leur terre d'accueil où « [u]n jour, la neige finit par fondre » (JP, 75), comme « [t]out finit par finir » (JP, 76). Les deux femmes doivent accepter qu'« [o]n ne peut pas tout effacer et recommencer... Il faut continuer » (JP, 76), même si « [l]a souffrance est partout, ici, là-bas, partout... » car « [l]a vie est partout, ici, là-bas, partout... » (JP, 76), tout comme la mort, d'ailleurs. Le deuil se veut ainsi un travail toujours inachevé.

LE BONHEUR A LA QUEUE GLISSANTE

Si, dans *Jeux de patience*, le deuil d'une fille disparue accapare une mère au point où une telle affliction devient une condition presque chronique, il se manifeste tout autrement dans *Le bonheur a la queue glissante*. Dounia, la narratrice homodiégétique de ce récit, refuse, elle aussi, de faire son deuil, non par le biais d'une remémoration auto-destructrice, mais par un déni de la perte, que ce soit de l'origine ou de sa mère et, en fait, de sa vie entière. Bien qu'entourée de ses six enfants, de ses cinq petits-enfants et de son mari, Dounia est isolée, car l'immigration et l'exil l'ont coupée de sa langue et de sa culture. Même si elle parle toujours en arabe, ses enfants et surtout ses petits-enfants lui répondent en français, ayant adopté la langue de leur pays d'accueil. Dounia, par contre, n'a jamais appris le français et demeure une étrangère, malgré le fait qu'elle a passé plus de la moitié de sa vie au

Québec. Cependant, si l'isolement de Dounia, symptôme de son exil, est à l'avant-plan de cette œuvre, il contribue en fait à masquer une blessure beaucoup plus profonde, antérieure à l'immigration, qui a provoqué le mutisme qu'elle s'est imposé. Il s'agit du décès de sa mère, qui est morte lorsque Dounia était enfant. Cette première souffrance ne guérit jamais complètement, mais elle est enfouie au plus profond de son être, recouverte par une accumulation de blessures ultérieures liées à sa condition de femme. Ainsi, comme dans *Jeux de patience*, les deuils qui se révèlent sont ceux d'une origine qui renvoie à la langue maternelle et à la filiation mère-fille. Les blessures, qui demandent un travail de deuil, sont humiliantes et profondément intimes, et il sera très difficile pour Dounia de briser le mur de silence qu'elle a érigé. Yehudi Lindeman s'interroge à ce propos : « With so much humiliation, enforced silence and unexpressed anger, how does this woman gain a voice and dignity⁴³ ? » C'est encore à travers un projet d'écriture qu'un personnage de Farhoud échappe à une condition mélancolique pour s'inscrire dans son récit. Cependant, Dounia commence d'ores et déjà à faire le deuil, non seulement du pays délaissé, mais aussi de la mère perdue, dès l'ouverture de son récit, c'est-à-dire dès qu'elle prend la parole à la suite d'une longue vie de silence.

N'ayant jamais eu de temps pour s'occuper d'elle-même, c'est lors d'un souper de famille, scène sur laquelle s'ouvre le récit, que Dounia devient, pour la première fois, introspective.

Depuis ce dimanche où j'ai parlé de l'hospice devant mes enfants et depuis que Myriam m'a posé des questions parce qu'elle s'inquiète pour moi, je n'ai pas arrêté de penser à ma vie. D'habitude, je pense à la vie, et à la vie de mes enfants et de mes petits-enfants, mais rarement à ma vie. (*BQG*, 47)

Dès lors, Dounia passe de longs moments à se remémorer son enfance, les débuts de son mariage, son rôle de mère et d'épouse, ainsi que ses multiples exils. En examinant sa vie pour la première fois, Dounia se sent accablée de sentiments de culpabilité et d'impuissance. En effet, elle est convaincue, comme le constate Christl Verduyn, « de ne pas avoir réussi comme mère⁴⁴ ». Âgée de soixante-dix ans, Dounia pressent que sa mort est imminente et, bien qu'elle semble comblée par la présence de sa famille, elle se rend compte qu'elle n'a jamais pu se libérer d'un mutisme qui lui a servi de mécanisme d'autodéfense pour se protéger des périls liés à sa condition de femme exilée. En effet, une dernière notion de deuil s'ajoute à notre analyse, puisqu'il est temps de faire, comme le dit Dounia, le deuil de sa vie : « On sait que l'on devra peu à peu faire le deuil de soi-même avant même que nos enfants aient à faire leur deuil de nous. » (*BQG*, 11)

+ + +

43 « Avec toute cette humiliation, comment cette femme trouve-t-elle une voix et sa dignité ? » Nous traduisons. Yehudi Lindeman, « Old for New : Narratives of Changing Identity in Three "New" Canadian Authors », Danielle Schaub et Christl Verduyn (dir.), *Identity, Community, Nation : Essays on Canadian Writing*, Jerusalem, The Hebrew University Magnes Press, 2002, p. 195. 44 Christl Verduyn, « Femmes sans lettres », Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.), *op. cit.*, p. 303.

Pour Dounia, faire le deuil de sa vie signifie qu'elle se permet de passer sa vie en revue, d'examiner ses choix, ses échecs et ses succès. Mais cette contemplation du soi ne lui est pas facile. Elle perçoit ce nombrilisme comme étant un luxe injustifiable et un manque d'humilité et de modestie, deux traits inacceptables, à ses yeux, pour une femme libanaise. Comme Mariam dans *Jeux de patience*, Dounia entreprend un deuil occasionné par sa fille écrivaine qui projette d'écrire un livre sur elle. Ne connaissant pas très bien le passé de sa mère, Myriam insiste sur le fait que s'il est douloureux et incompréhensible, il faut y faire face afin de mettre un terme à la souffrance. Dounia se sent en effet assaillie par sa fille qui veut tout savoir, tout comprendre. « Tout allait bien, affirme Dounia, jusqu'au jour où elle est devenue très exigeante. Toujours plus exigeante. Elle voulait savoir ce que je ne savais pas, que je me souvienne de ce que j'avais oublié. » (*BQG*, 124) Particulièrement intenses, les sessions de travail entre la mère et la fille sont révélatrices tant pour l'une que pour l'autre. Le fait que ce soit la mère qui se raconte par le biais du questionnement de sa fille constitue d'ailleurs l'une des originalités de ce texte⁴⁵. Si le silence de Dounia est particulièrement remarquable dans ce roman, c'est justement parce qu'il y est, paradoxalement, inscrit explicitement par l'entremise de sa narration⁴⁶. Même si elle se sent vulnérable, voire immodeste en parlant d'elle-même, elle est aussi valorisée :

Pour la première fois de ma vie, quelqu'un avait besoin de moi pour autre chose que ce que je savais faire. Pour la première fois, quelqu'un avait besoin de ce que je pensais, de ce que je voulais dans la vie, de ce que j'avais été et de ce que je suis devenue. J'étais au centre d'un savoir que nul autre que moi ne possédait. (*BQG*, 124)

Alors qu'Irène Oore considère que Dounia « se sent puissante dans son refus de parler⁴⁷ » et que Lucie Lequin interprète « le détachement de Dounia » comme une preuve de « sa force intérieure⁴⁸ », il apparaît que son silence est plus problématique. En effet, Christl Verduyn caractérise cette difficulté d'expression de « “mort symbolique” qui est celle du silence ou de l'absence du langage⁴⁹ ». Le mutisme où Dounia se réfugie depuis la mort de sa mère suggère sa faiblesse ou une disposition à la mélancolie qui rappelle l'affliction (certes beaucoup plus prononcée) de Mariam dans la pièce de théâtre — quoique Dounia craigne que les anciennes cicatrices mal fermées ne s'ouvrent alors que Mariam semble quasiment se complaire dans sa

+ + +

⁴⁵ Voir à ce sujet Christl Verduyn, *ibid.*, p. 302. ⁴⁶ On pourrait d'ailleurs se demander si ce n'est pas par l'entremise de Myriam que nous avons accès à ce récit, car bien qu'il soit narré par Dounia, il est possible que ce que nous lisons soit en fait le fruit de la collaboration entre la mère et la fille. L'interprétation d'Irène Oore (« Le mutisme dans *Le bonheur a la queue glissante* d'Abla Farhoud (1998) et dans *Un sourire blindé* de Sergio Kokis (1998) », Robert Viau (dir.), *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté*, Beauport, Québec, MNH, 2000, p. 481) va aussi dans ce sens : « On peut supposer que c'est bien Myriam qui prête sa voix (et sa langue française) à Dounia en tant que narratrice du roman. » ⁴⁷ *Ibid.*, p. 480. ⁴⁸ Lucie Lequin, « Écrire la convergence sans s'y perdre : le défi des écrivaines migrantes », Lucie Lequin et Catherine Mavrikakis (dir.), *op. cit.*, p. 242. ⁴⁹ Christl Verduyn, « Écrire l'invisible : éthique et écriture dans *Les filles du 5-10-15¢* et *Jeux de patience* d'Abla Farhoud », *loc. cit.*, p. 34.

douleur. Aussi, le mutisme de Dounia ne serait-il pas la preuve à son tour d'un symptôme mélancolique, soit de ce « soleil noir » kristevien, ces « rayons invisibles et pesants [qui] clouent [...] au sol, au lit, au mutisme, au renoncement⁵⁰ », de cette existence « dans les ténèbres » (*BQG*, 126) que regrette Dounia si amèrement ? Car la mélancolie, selon Kristeva, culmine dans la dénégation de la parole que frôle dangereusement Dounia par son mutisme prolongé : « Si je ne suis plus capable de traduire ou de métaphoriser, je me tais et je meurs⁵¹. » Il est donc significatif que la prise de parole de Dounia au début du récit évoque pour elle le contraire de cette mort intérieure, soit une certaine renaissance, un nouveau lien à la vie : « On dirait que ma langue se délie, que ma poitrine respire mieux. » (*BQG*, 24) Bref, jusque-là, son silence lui a permis de s'effacer, de refuser d'assumer son passé, de s'assumer elle-même et, comme elle le dit enfin à Myriam, d'offrir un modèle féminin valorisant à ses filles : « Tu m'as vue plier, tout accepter, me taire, est-ce un exemple de vie pour mes filles ? [...] Ignorante, voilà ce j'ai été, c'est la pire calamité. » (*BQG*, 126) Comme l'observe Oore, elle « établit une équivalence entre son silence et la caractéristique de passer inaperçue, d'être d'une certaine façon "invisible"⁵² ». Cette invisibilité, qui s'installe dès un très jeune âge, continue à être une stratégie de préservation contre la perte une fois que Dounia se trouve dans une situation d'exil, car elle ose encore moins s'exprimer devant des étrangers dont elle ne parle pas la langue.

Le questionnement de Myriam incite Dounia à penser à ce qui a le plus marqué sa vie. Ce sont ses expériences de l'émigration et de l'exil qui, d'emblée, sont significatives étant donné l'ampleur des changements qu'elles ont provoqués dans son quotidien. Dès son arrivée au Canada, Dounia se trouve dans une situation de dépendance absolue car, ne connaissant pas le français, elle ne peut répondre au téléphone, aller chez le médecin, faire des courses, rencontrer les professeurs de ses enfants, regarder la télévision, lire le journal. Le jour où elle compose le numéro d'urgence 911, on ne la comprend pas quand elle donne son adresse. Seule à se promener avec sa benjamine, elle craint que quelqu'un ne lui adresse la parole, et c'est à ce moment qu'elle se rend compte qu'elle n'a « rien à voir avec tout ce qui [l']entourait, que sans [son] mari et [ses] enfants, [elle] étai[t] nue, toute nue » (*BQG*, 131). L'angoisse est telle qu'elle préfère se cloîtrer chez elle, où elle se sent « protégée par les murs, par le toit, [...] par Salim qui parlait la même langue [qu'elle]. À la maison [elle avait] une raison d'être, dehors, [elle n'était] plus rien » (*BQG*, 131). Ces symptômes de l'exil, ainsi que les tâches domestiques auxquelles se consacre Dounia, font partie de ses préoccupations quotidiennes, ce qui lui permet de refouler d'autres pensées troublantes liées aux blessures plus profondes qui l'ont marquée. Or, le premier exil de Dounia n'est pas issu de son émigration du Liban, mais lorsque, à la suite de son mariage, elle a dû quitter son village natal pour habiter celui de son mari. Aucune frontière n'a été traversée, certes, mais par ce premier déracinement, elle prend pleinement cons-

+ + +

50 Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 13. 51 *Ibid.*, p. 54. 52 Irène Oore, *loc. cit.*, p. 479-480.

cience de son altérité et non seulement des différences banales entre des individus. Il s'agit bel et bien d'une situation d'exil, où Dounia se rend compte qu'elle se démarque culturellement par rapport à un groupe différent de celui de ses origines :

[C]'est en vivant dans le village de mon mari que j'ai commencé à faire des comparaisons, à voir les différences, à vivre le manque et la nostalgie, à avoir envie d'être ailleurs sans pouvoir y aller, à me sentir étrangère. Pour moi, c'était un autre pays. [...] Pour eux, j'étais l'étrangère [...]. Mon accent n'était pas le leur, ils n'aimaient pas ce que j'aimais, je n'aimais pas ce qu'ils aimaient, les fruits et les légumes n'avaient pas le même goût, le prêtre du village n'était plus mon père, le paysage n'était pas celui que j'avais connu. (BQG, 45)

Ce rapport d'altérité entre Dounia et le reste du village la situe non pas comme simplement « différente », mais comme « étrangère », ce qui entraîne une tension tout autre, d'où sa condition d'exilée dans son propre pays. Cependant, si étrangeté il y a eu d'un village à l'autre au Liban, l'exil au Canada se fait ressentir de manière beaucoup plus prononcée, en partie parce que Dounia n'apprend jamais à parler ni le français ni l'anglais. Comme le souligne Silvie Bernier,

[r]eplacé dans le contexte de l'exil, le mutisme traditionnel des femmes rejoint celui des immigrés aux prises avec une langue inconnue. Déjà limitées dans leur propre idiome, les femmes immigrées se trouvent complètement dépourvues, souvent coupées du monde extérieur et bientôt même de leur famille⁵³.

Si au début Dounia pouvait parler avec ses enfants et son mari — même de banalités — petit à petit, le foyer familial s'est vidé et sa raison d'être a disparu. Elle se replie davantage sur elle-même et devient, en fait, plus étrangère et muette, malgré le temps qui passe, puisque le milieu où elle peut s'exprimer et partager des expériences est de plus en plus restreint.

L'incapacité de parler la langue du pays met en évidence la condition d'exil de Dounia lorsqu'elle est au Québec. Si elle n'a jamais appris le français, c'est peut-être parce qu'elle n'en avait pas le temps ; on pourrait par ailleurs se demander si son mari, dominateur et machiste, jugeait utile de l'encourager à apprendre la langue de leur pays d'adoption. Mais il faudrait également considérer la possibilité que cela convenait à Dounia, d'une certaine façon, de ne pas pouvoir parler français. Ne pouvant communiquer aisément à l'extérieur de la maison, Dounia n'a pas formé de liens affectifs avec des gens hors de sa famille, ce qui lui a servi d'excuse pour ne pas avoir à parler, à dire réellement ce qu'elle pensait ou ressentait. Elle a donc pu s'enfermer davantage dans son mutisme et, si on se rappelle le cannibalisme imaginaire de Mariam dans *Jeux de patience*, agrandir ses blessures (sa honte, ses échecs,

+ + +

53 Silvie Bernier, *Les héritiers d'Ulysse*, Outremont, Lanctôt éditeur, 2002, p. 147.

sa perte), les installer et les garder en elle pour pouvoir maintenir son exil tant extérieur qu'intérieur.

Son enfermement presque volontaire est par ailleurs accentué lors d'un retour au Liban où Dounia aurait pu parler avec les gens autour d'elle. Or, même dans son pays natal, où elle parle la langue locale, elle ne trouve rien à leur dire. En effet, elle constate ne pas avoir d'« affinités avec les gens qui parlaient [sa] langue » (*BQG*, 115). Ironiquement, elle se sent tout aussi étrangère au Liban qu'au Québec : ayant adopté, à son insu, certaines habitudes québécoises, ce retour au pays d'origine constitue un autre exil. Cette expérience illustre que le retour à la terre natale peut être tout aussi problématique que l'exil du premier départ, voire impossible comme l'évoque Patrice J. Proulx⁵⁴, puisque la difficulté du retour n'est généralement pas anticipée. Certes, Dounia était « étonnée de [se] sentir si étrangère » (*BQG*, 115). De surcroît, ce nouvel exil confirme que le silence de Dounia n'est pas une simple question de langue. Si d'emblée on a pu croire que son silence était symptomatique de son exil en terre étrangère, ce retour au pays et à la langue maternelle confirme que son renfermement est issu de blessures plus profondes et antérieures à celles de l'exil, d'une mélancolie qui rappelle encore une fois l'état affligé de la mère dans *Jeux de patience*.

Si l'exil géographique et linguistique a profondément marqué la vie de Dounia, d'autres événements ont aussi provoqué ce repli sur elle-même. Suivant les traditions de son milieu, elle a toujours cédé la parole à son mari, plus éloquent et bavard qu'elle, même dans des discussions en arabe auxquelles elle aurait pu participer. Il n'aurait pas été convenable, selon la tradition libanaise, qu'une femme contredise son mari ou paraisse avoir ses propres idées, mais c'est bien avant son mariage que Dounia adopte la stratégie du silence. Rappelant la frustration de Mariam dans *Jeux de patience* quant à la perte de l'expression verbale ou écrite, Dounia ne sait exprimer la souffrance causée par le décès de sa mère, une souffrance dont elle ne prend pleinement conscience que lorsqu'elle éclate pour affirmer (comme le fait Mariam dans la pièce) qu'aucun « mot ne me redonnera mes cinq ans, avant que ma mère ne meure » (*BQG*, 127). Elle ne dit rien non plus lorsque son mari la bat ni quand son père, au même moment, la maudit. C'est d'ailleurs son père qui lui apprend à se taire, comme l'indique Irène Oore : « Son père et sa communauté d'hommes, mais aussi de femmes le lui ont appris. Ils lui ont appris aussi la subordination et la honte⁵⁵. » Car c'est lorsqu'elle ose s'exprimer, en demandant à son mari de rester auprès d'elle pour son accouchement prochain, que Dounia se fait couper la parole. En employant un « nous » qui souligne son appartenance à une collectivité féminine désemparée et soumise, Dounia admet :

Parce que ce père, qui allait jusqu'à insulter la mémoire de ma mère qui avait enfanté une fille qui se laissait fendre la lèvre, nous avait appris à le respecter, à

+ + +

54 Patrice J. Proulx, « Migration and Memory in Marie-Célie Agnant's *La dot de Sara* and Abba Farhoud's *Le bonheur a la queue glissante* », Susan Ireland et Patrice J. Proulx (dir.), *Textualizing the Immigrant Experience in Contemporary Quebec*, Westport (Connecticut), Praeger Publishers, 2004, p. 133. 55 Irène Oore, *loc. cit.*, p. 477.

l'honorer, à respecter nos frères et notre mari, à dépendre du soutien des hommes. Parce que ce père et toute sa communauté d'hommes, et de femmes aussi, nous ont appris à plier, à nous taire, à ne rien dévoiler, à avoir honte, à tout endurer. Sans même nous en apercevoir, notre muselière grandissait à mesure que nous grandissions... Laisse ton mal dans ton cœur et souffre en silence; le mal dévoilé n'est que scandale et déshonneur... Toutes les femmes étaient pétries de ces mots et les murmuraient en silence. (*BQG*, 149-50).

En outre, Dounia est accablée de culpabilité, car, ayant si bien appris sa leçon, elle se tait lorsque son fils reçoit un cendrier sur la tête, lancé par son père : « Je n'ai rien fait pour me défendre, je n'ai rien fait pour défendre mes enfants. J'ai laissé faire, j'ai toujours laissé faire. Je suis lâche. Je ne suis qu'une peureuse et une lâche, une femme sans dignité, sans colonne vertébrale. » (*BQG*, 151) Le fait qu'elle se sente terriblement indigne en tant que femme et mère explique pourquoi son travail de remémoration, suscité par le projet d'écriture de sa fille, lui est tellement pénible. Comme nous l'avons fait remarquer en citant Régine Robin, l'écriture « viendrait à tout instant rappeler qu'il y a de la perte, qu'on n'écrit jamais que dans cette perte, que rien ne viendra combler le manque, mais que l'acte d'écrire, l'impossibilité d'écrire dans l'écriture même est la tentative toujours déçue et toujours recommencée de déjouer la perte, l'apprivoiser, la mettre à distance [...] ⁵⁶. » Ainsi, l'écriture de Myriam déclenche un processus où Dounia s'ouvre à sa fille, et même si la perte ne sera jamais complètement apprivoisée, du moins elle sera visible, ce qui lui permet de se réconcilier non seulement avec son passé mais, surtout, avec elle-même.

Cependant, entre les expériences d'exil et de rejet qui l'ont réduite au silence, Dounia ne sait plus s'exprimer verbalement, ce qui explique la « légère hésitation », qui lui est « devenue naturelle avec le temps », à dire à ses enfants, au début du roman, qu'elle voudrait qu'ils la mettent dans un hospice lorsqu'elle ne pourrait plus subvenir à ses besoins. Néanmoins, Dounia s'exprime, tant bien que mal, par le biais de deux stratégies très différentes. D'abord, par les mets qu'elle prépare quotidiennement pour sa famille. Comme le fait remarquer Verduyn, « [a]ux mots, Dounia a substitué la nourriture ; à l'expression verbale, la préparation des repas ⁵⁷ ». Dounia en est d'ailleurs tout à fait consciente : « Mes mots sont les branches de persil que je lave, que je trie, que je découpe, les poivrons et les courgettes que je vide pour mieux les farcir, les pommes de terre que j'épluche, les feuilles de vigne et les feuilles de chou que je roule. » (*BQG*, 14) Pour elle, la cuisine est un moyen d'expression complexe, qu'elle varie tous les jours et qui est peut-être aussi sophistiqué sinon plus que les mots : « Depuis plus de cinquante ans je fais à manger tous les jours et, chaque fois, c'est différent. J'améliore les plats, j'invente de nouvelles recettes, de nouvelles façons de procéder, parfois. Je me demande s'il y a autant de différence dans les mots. » (*BQG*, 14) Si, selon Lucie Lequin, Dounia « tente autant d'épuiser sa peine que de dire son amour ⁵⁸ » en préparant la nourriture, il faut reconnaître que ce

+ + +

⁵⁶ Régine Robin, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁷ Christl Verduyn, « Femmes sans lettres », *loc. cit.*, p. 296.

⁵⁸ Lucie

Lequin, *loc. cit.*, p. 242.

mode d'expression n'est pas très nuancé et ne la pousse pas à articuler la mémoire des blessures qui la hantent.

La seconde stratégie, tout aussi imprécise que la première quoique celle-ci soit verbale, consiste en un recours compulsif aux proverbes. Les mots de Dounia étant mêlés et incohérents, les proverbes se présentent à elle comme une solution efficace pour s'exprimer sans bredouiller. Ils remplissent en effet plusieurs fonctions. Premièrement, puisque les proverbes sont des expressions figées, où l'ordre des mots est prescrit et doit être respecté, ils lui fournissent des réponses standardisées lui évitant de chercher ses mots; ainsi, les paroles de Dounia, sous forme de proverbes, ne paraissent plus trouées ou incohérentes. Deuxièmement, parce que ces expressions sont figées et qu'elle n'a pas à y réfléchir pour les articuler, elle se cache derrière elles, sans avoir à dire réellement ce qu'elle pense. Les proverbes lui servent, comme le souligne Verduyn, de « défense dans son interaction avec le monde ⁵⁹ » : « Je réponds par un dicton, un proverbe ou une phrase toute faite quand mes enfants me posent une question sur mon passé, c'est plus facile que d'avoir à chercher la vérité, à la dire, à la revivre... » (*BQG*, 30) Bien qu'ils permettent à Dounia de prétendre participer à des conversations, les proverbes sont en fait un masque derrière lequel elle peut demeurer coite. Se cantonnant aux proverbes arabes en guise de résignation à son destin, elle se réfugie dans des paroles qui lui sont certes familières, mais vides de sens. Contrairement à Mariam dans *Jeux de patience*, qui ne se permet pas d'oublier, Dounia bloque dans la mesure du possible tous les souvenirs pénibles de sa mémoire. Son silence malsain ne l'autorise pas plus que les lamentations de Mariam à faire le deuil de son passé.

L'emploi des proverbes a une autre fonction pour Dounia. Leur inscription constitue une trace textuelle de sa langue maternelle, car même si elle ne parle que l'arabe, elle l'utilise dans le contexte franco-qubécois qui est tout à fait dissocié de sa culture ⁶⁰. Si on prend en considération que « le rapport à la langue étrangère se vit toujours par rapport à une perte réelle et/ou imaginaire ⁶¹ », on constate qu'en s'appuyant sur ces énoncés préfabriqués, Dounia tente de préserver les quelques bribes de sa langue et de sa culture maternelle. Ces citations rappellent de surcroît « le maternel de la langue ⁶² », cet objet archaïque et innommable qui est — comme le personnage de Samira au cœur de la scène de *Jeux de patience* — paradoxalement absent à jamais et visible dans l'écriture. Tout ce dont Dounia se rappelle de sa mère se résume à deux proverbes, ce qui explique peut-être son attachement pour cette forme verbale qui, à l'instar des écrits lacunaires de Monique/Kaokab, dit le manque tout en pointant vers ce qui excède la citation. Les proverbes ainsi non seulement constitueraient un moyen d'expression anodin prolongeant le mutisme de Dounia,

+ + +

⁵⁹ Christl Verduyn, « Femmes sans lettres », *loc. cit.*, p. 295. ⁶⁰ Il y a plus d'une cinquantaine de proverbes inscrits dans ce texte et ils sont, d'ailleurs, répertoriés en annexe en arabe, accompagnés d'une traduction française. Cette inscription est d'ailleurs problématique. Parce que traduits en français, les proverbes perdent la qualité de familiarité et de reconnaissance, tant de la part du locuteur que du récepteur, qui définit le proverbe en tant que tel. Il est donc nécessaire pour Dounia d'identifier les proverbes qu'elle emploie — tant pour le bénéfice de sa fille que pour celui du lecteur — et d'en expliquer le sens. ⁶¹ Régine Robin, *op. cit.*, p. 37. ⁶² *Ibid.*, p. 27.

mais seraient aussi la trace de son origine, c'est-à-dire, de ses racines libanaises et de sa mère ou encore de « l'autre langue, inassignable [...] le maternel dans la langue⁶³ », dont la narratrice fait peut-être le deuil sans le savoir.

Mais ce n'est pas seulement le fait que Dounia ait perdu l'habitude de s'exprimer verbalement qui la retient de parler. En effet, il y a des lieux dans sa mémoire qu'elle s'interdit à elle-même et, à plus forte raison, à sa fille Myriam. Ayant brusqué sa mère, Myriam essaie de se faire pardonner en affirmant que Dounia a été « la meilleure des mères » (*BQG*, 126), cliché dont l'hypocrisie révolte cette dernière :

J'étais hors de moi. Moi, toujours calme, j'ai éclaté. « Est-ce que tu écris ce livre pour camoufler les choses, les ensevelir sous le tapis comme je l'ai fait toute ma vie ou montrer le vrai visage de ta mère ? Je t'en prie, ne me dis pas que je t'ai aidée à comprendre la vie comme une mère doit le faire. [...] Un animal en cage, voilà ce que tu as eu comme mère ! Je n'ai jamais rien fait de valable pour toi ni pour aucun de mes enfants parce que, de la cage où je me trouvais, je ne voyais rien. » (*BQG*, 126)

À ce moment, la tension entre la mémoire et la répression atteint son apogée, alors que Dounia constate que son silence n'a servi qu'à la mettre dans une position soumise, et admet, comme le souligne Proulx, qu'elle est en partie responsable de son destin silencieux⁶⁴. En prenant la parole malgré elle, Dounia tente d'expliquer à sa fille pourquoi elle n'a pas su être une meilleure mère ; surtout, en articulant tant bien que mal ses échecs et ses pertes, en s'inscrivant comme sujet-parlant de son récit, elle exorcise ses blessures originelles. C'est à travers l'acte de raconter qu'elle fait le deuil de sa vie. Par ailleurs, Verduyn observe que ce roman « fait le deuil de la mère — réelle et symbolique⁶⁵ ». En effet, Dounia fait le deuil de sa mère, décédée prématurément, mais elle fait aussi le deuil de sa propre maternité, c'est-à-dire ce qu'elle perçoit comme son propre échec en tant que mère qui ne « s'est jamais réalisée⁶⁶ ». Or, si à présent elle brise son mur de silence pour affronter son passé, elle veut que Myriam accepte aussi sa mère telle qu'elle est (et était), avec toutes ses faiblesses, et qu'elle ne cherche pas à la glorifier dans son livre. Comme nous l'avons vu à propos de la pièce de théâtre, Dounia, comme Mariam, voudrait que l'écriture relève du témoignage, mais l'écriture de sa fille lui semble mensongère. Pour Dounia, il est peut-être un peu tard pour assumer son passé afin de pouvoir continuer à vivre — comme c'est le cas dans *Jeux de patience* — étant donné qu'elle a plus de soixante-dix ans au moment où commence le récit. Si Mariam, dans la pièce, doit apprendre à vivre avec le manque, Dounia le fait depuis longtemps. Cependant, elle doit l'affronter plutôt que le nier, afin de pouvoir vivre ses derniers jours en toute sérénité. Que le récit soit un monologue intérieur narré directement par Dounia ou

+ + +

63 *Ibid.*, p. 47. 64 Patrice J. Proulx, *loc. cit.*, p. 133. 65 Christl Verduyn, « Femmes sans lettres », *loc. cit.*, p. 303. 66 *Ibid.*, p. 303.

ses confessions telles que narrées par sa fille dans son livre, le projet d'écriture de Myriam déclenche le travail douloureux de remémoration de sa mère, qui a vécu jusqu'alors dans un état de silence obstiné. Cela lui permet de « comprendre avant de mourir. Juste pour le plaisir de comprendre. Pour savoir pourquoi [elle a] tant souffert » (*BQG*, 94). Le deuil qu'elle fait ne change pas sa vie, mais il lui permet néanmoins de « reconstruire et revaloriser son identité meurtrie⁶⁷ » et de tenir malgré tout à la vie, avant de mourir en paix. Un dernier proverbe lui vient à l'esprit dans un rêve où Salim, son mari, est finalement attentif à ses désirs pourtant bien simples, mais elle se garde de le partager avec lui ; encore une fois, Dounia n'ose pas parler. Il est bien difficile de se défaire de vieilles habitudes, mais en fait, peut-être n'est-ce plus nécessaire pour elle de parler, puisqu'elle est parvenue à rompre son propre silence afin de faire son deuil.

REMETTRE LA PERTE À SA PLACE

Dans ces deux œuvres très différentes, les personnages féminins principaux, vivant un exil géographique, linguistique et personnel, sont hantés par des souvenirs douloureux, que ce soit dans leur pays d'origine ou d'accueil. Tout particulièrement, la situation d'exil qui demeure à la surface de l'expérience quotidienne sert d'excuse à Mariam et à Dounia pour ne pas affronter les blessures antérieures à l'exil. Les stratégies auxquelles elles ont d'emblée recours pour se protéger contre la perte sont diamétralement opposées. Mariam ne se permet pas d'oublier la mort insensée de sa fille tuée par les balles de francs-tireurs. Dounia, au contraire, s'emmure dans le silence en espérant pouvoir oublier la mort de sa mère, la trahison de son père et la violence de son mari. Dans les deux cas, une écrivaine les enjoint à faire face à leurs pertes respectives. Il s'agit de faire le deuil en se permettant d'oublier, pour Mariam, et en se remémorant, pour Dounia. Dans l'œuvre d'Abla Farhoud, il nous semble ici que l'oubli et la remémoration doivent être tenus en équilibre dans l'accomplissement du deuil. Si le roman est un peu moins complexe que la pièce sur le plan formel, les deuils sont entrepris par le biais d'un projet de dire et d'écrire qui tente de remettre la perte à sa place — sans refouler le manque et la déperdition, mais sans les nourrir non plus. Comme l'affirme Lucie Lequin par rapport à l'écriture de femmes migrantes, « écrire et dire deviennent ainsi acte de deuil salutaire et acte de vie. Ces auteures migrantes écrivent à la fois pour ne pas perdre la voix, celle du passé, du pays, et pour trouver leur tonalité et leur place dans la nouvelle langue⁶⁸ ». Chez Farhoud, l'écriture cherche à rendre possible la continuation de la vie et peut-être même une lueur de bonheur qui est toujours en quelque sorte évasif, ainsi « un bonheur qui a la queue glissante ».

Selon Farhoud, « la perte et le deuil, qui sont au cœur » de l'écriture migrante, « font partie de la vie de tout humain⁶⁹ ». Or, cette zone d'écriture est très souvent

+ + +

⁶⁷ Yehudi Lindeman, *loc. cit.*, p. 196 ; nous traduisons. ⁶⁸ Lucie Lequin, « L'épreuve de l'exil et la traversée des frontières. Des voix de femmes », *Québec Studies*, n° 14, 1992, p. 38. ⁶⁹ Abla Farhoud, « Immigrant un jour, immigrant toujours ou comment décoller une étiquette ou se décoller de l'étiquette », *loc. cit.*, p. 58.

lieu de rupture, de perte, de lamento. Il s'agit de tenir compte de la part de la mélancolie dans le deuil, à savoir, de ses composantes pénibles, parfois contradictoires et même irréductibles à l'intention de l'énonciatrice du texte. Ce sont bel et bien ces composantes qui déterminent, tant bien que mal, le cheminement de l'écriture farhoudienne, de la prise de parole et de la subjectivité. Comme le souligne Daniel Sibony, le deuil, comme l'écriture migrante, est double car « [f]aire le deuil est un travail de repli sur soi et de réouverture au monde ; de quoi refaire un partage entre les vivants et les morts⁷⁰ ». Ainsi, le deuil est un travail qui apprend à son sujet à vivre avec la perte, par exemple les morceaux qui manquent du pays et de la langue d'origine, avec cette fissure qui, au bout du compte, est une composante irrévocable de toute subjectivité, de toute langue, de toute écriture.

+ + +

⁷⁰ Daniel Sibony, *Entre-deux. L'origine en partage*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 1991, p. 124.